

## MADRID COMO CENTRO DE INFLUENCIA ARQUITECTONICA, APUNTES PARA UN ESBOZO HISTORICO

---

**E**N LOS SIGLOS XVII, XVIII Y LA MAYOR PARTE DEL XIX, MADRID, POR SER LA VILLA Y CORTE, CONSTITUIRÍA EL ÚNICO CENTRO ESPAÑOL DESDE EL que se irradiase una cultura arquitectónica capaz de tener un alcance nacional. Tal vez otras ciudades españolas recibieran y asimilaran, directamente, aquella arquitectura que llegaba de fuera, como tantas veces fue desde el más remoto pasado. Pero en cuanto a irradiar cultura arquitectónica, propia o asimilada, capaz de llegar a cualquier punto que pudiera interesar, sólo estaba al alcance, como es lógico, de la Corte. Pues, ya en el XVII, la unión Corte-ciudad era un hecho, y tal unión venía a formar un gran centro físico de poder, instrumento de la monarquía absoluta.

Madrid fue, pues, principal centro y foco arquitectónico como lo fue de cualquier cosa que a su función de Corte —de centro de poder— hiciera falta. Necesitaba serlo para ofrecer e imponer la arquitectura al resto de la nación y al imperio, y, también, para construirse a sí misma y a aquellos otros asentamientos cortesanos que le irían dando, con el tiempo, la característica de metrópoli nucleada. En tal doble necesidad, Madrid fue el principal filtro de lo extranjero, así como fue igualmente, el principal foco productor de cosas propias o de interpretaciones propias de cosas ajenas.

Antes de ser Corte, Madrid carecía de importancia a efectos de arquitectura y, de encontrarle una tradición, habría que entenderla inserta en el área toledana, antiguo e importantísimo centro y capital de la que Madrid recibiría, lógicamente, lo que tiene de ciudad hispano-árabe. Pero si la ciudad era sensible a tal origen primero, su cultura arquitectónica fue unida siempre a lo que la ciudad tuvo de Corte, de metrópoli. Para Madrid, ciudad inventada, se trajeron teorías y culturas, como se trajeron reyes, aristócratas, funcionarios y gente. Por ello, si alguien —supongamos— se interesara en estudiar la historia de la cultura arquitectónica de la capital, poco encontra-

ría buscando sus raíces, y mal haría si, por profundas y antiguas, quisiera tenerlas por lo más auténtico en cuanto confundidas con algo ancestral, casi biológico. Por el contrario, Madrid es una ciudad moderna, inventada como capital sobre el pretexto de una existente villa, y fundada y crecida con todo aquello que se trajo para lograrla. De este modo fue, sobre todo, ciudad de colonización, compuesta por el aluvión de españoles y extranjeros que, durante siglos, acudieron a ella por tratarse precisamente de la Corte. Si se quiere estudiar Madrid, como ciudad y como foco, deberá entonces partirse de esta condición de metrópoli artificial que generó todo lo que es la ciudad. Lo propio de Madrid, si interesara, sería esta singular condición metropolitana: no una ciudad que, por su potencia, domina e inventa —coloniza— un territorio, sino ciudad creada por ese mismo territorio para dominarlo y transformarlo desde ella; metrópoli pura, así decidida.

Madrid ha seguido siendo, de modo continuo, la metrópoli alimentada y sostenida por ingredientes e influencias de fuera, compuesta de provincianos y de lo que traían o, con el tiempo, procuraban. La ciudad misma, como su cultura, es el encuentro entre esta diversidad de influencias; de tal modo que lo que pueda considerarse cultura arquitectónica propia de Madrid será, en cierto grado, el producto de esta diversidad convertido en valor propio. Espejo de las provincias, regiones y países que forman su auténtico contenido, la historia de la Corte es, muchas veces, la dialéctica entre los provincianos de dentro y los de fuera. Así, en arquitectura, «los de centro» formularon, en algunas ocasiones, operaciones sintéticas capaces de unificar la construcción de la ciudad y de influenciar la arquitectura española; otras, «los de fuera» —entendidos también como los influjos extranjeros— introducían sus diferencias, cuyo peso podía revertir al país, *Madrid mediante*. Madrid, ciudad de encuentro, inevitable síntesis, oscilará así entre la voluntad de unidad y la de diversidad, como si a la arquitectura correspondiera la misma alternativa o ambigüedad que ha recorrido, obsesiva y trágicamente, el destino de la nación toda.

Aunque, ciudad de encuentro al fin, Madrid es, sobre todo, la diversidad. Hacer de esta diversidad un conjunto fue, tantas veces, su fortuna.

Ahora que todo indica que la ciudad capital ha de acomodarse a un papel futuro todavía incierto, pero que acaso tienda a convertirla

en una metrópoli más pura aún cuanto que el peso de tener tras ella un territorio se hará, tal vez, sentir menos, puede ser bueno recorrer, muy sumariamente, lo que fue como centro arquitectónico —de pensamiento, de producción, de recepción y emisión, de transformación e institucionalización, de crítica, de censura— y su relación con el resto del país en el que estaban activos, con mayor o menor intensidad, otros centros.

Durante los Austrias, si bien Madrid era Corte ya fija —capital—, no se atendió la condición metropolitana que requería. Un poblachón aumentado, con un crecimiento azaroso y tendente a la densificación, soporta su función de Corte —ayudada, eso sí, por los Sitios Reales— con la baja calidad de su trazado y caserío y arrasando los problemas creados por su rápido y espontáneo crecimiento. Los reyes de la Casa de Austria no se preocupan mucho de la Villa, pero en el caso de Felipe II, el objetivo arquitectónico de la Corona —esto es, la construcción del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial— convertirá a Madrid en el principal foco de cultura y de actividad arquitectónica culta, bien que tal actividad no fuera más que indirectamente en beneficio de ella.

Como ya había ocurrido con tanta arquitectura española en el pasado, cuando el arte nuevo —el clasicismo— se importa para la Corte de Felipe II, sufre una interpretación «madrileña», pero no desde una cultura propia de la joven capital, pues tal cosa no existe, sino desde las aspiraciones intelectuales de quienes la propician: el monarca y los arquitectos. Serán estas interpretaciones las que vayan elaborando una cultura que pasa, con el tiempo, a constituir la cultura arquitectónica —las tradiciones intelectuales y profesionales— propia de la ciudad.

Felipe II sentirá el deseo de acometer una obra capaz de transformar la arquitectura española poniéndola a la altura de la nación imperial, de la metrópoli. Lejos, pues, de servir para ello el mero traslado del arte italiano, éste debería ser transformado en un arte genuinamente español, en el arte del nuevo Imperio que, aún yendo a Italia a buscar la arquitectura verdadera, no quiere reconocer servidumbre cultural alguna. Sigüenza y Villalpando, Toledo y Herrera, son los principales responsables de la operación de raptó, y luego de transformación, de la arquitectura humanista. De este modo, el proyecto y la construcción de El Escorial tomará el aire —el deseo— de la fundación de un arte nuevo. El manierismo escurialense configura

un edificio programático que aspira, a despecho de su origen y de su servidumbre cultural, a proponer el verdadero arte clásico.

Verdadero arte clásico que, por español, pretendería ser modelo para el arte europeo en cuanto modelo clásico de la metrópoli. El Escorial supondría el intento de una hegemonía arquitectónica española, que tendrá su tierra virgen y fértil en América, pero que aspira incluso a dominar Europa. También en cuanto tal filosofía arquitectónica se entendía correspondiente al pensamiento trentino y contrarreformista que, para Felipe II, debía, como su Imperio, adueñarse de nuevo del Continente.

Cuando Carlos I permite a Machuca construir el Palacio en la Alhambra protagoniza, con él, un gesto que supone el germen de la operación que concluyen Felipe II y Herrera en El Escorial. El Palacio de Granada propone la oposición más tajante a la cultura oriental que, aun expulsada de España, continúa siendo el enemigo; y lo hace con el arte moderno europeo: el renacimiento italiano. La condición emblemática del Palacio y su manera italiana son así la expresión de un momento en que Carlos se siente César de Europa, y Roma puede ser tenida aún como posible centro de una Corona en expansión que parece pensar todavía en establecerse como continuador de los Sacros Imperios.

Consolidado el protestantismo y perdido un gran poder sobre Europa, El Escorial no debe ser ya italiano —romano—, sino que es preciso concebirlo como la transformación de ese arte en una versión española, cuyo purismo sería la expresión de lo que de proposición fundacional y no vicaria quiere tener, intentando independizarse así del centro romano, y cuyo españolismo habría de entenderse como europeización, en cuanto lejanía de toda contaminación oriental, e, incluso, de todo exceso de mediterraneísmo o latinidad.

Curiosamente, pues, a El Escorial se le añadirá un cierto espíritu gótico, europeo y nórdico, reflejado en los postizos chapiteles: España querrá presentarse capaz de ser centro y resumen de una Europa que ya no guarda, en su totalidad, vasallaje a Roma; capaz así de sintetizar, conjuntar, el arte clásico con lo europeo, asumiendo los influjos de su posición geográfica y de su pasado, esto es, de su doble condición de nación nórdica —atlántica— y mediterránea. Ello entroncaría con la visión de la historia de España de algunos pensadores modernos que, como Unamuno, Menéndez Pidal o Sánchez Albornoz, participan de un entendimiento de lo español como «lati-

nidad específica». Menéndez Pidal, al desarrollar el mito del Mío Cid, plasmaría el personaje histórico paradigmático, el arquetipo del Caballero y Cruzado europeo en su específica versión española.

Tal parece que a Felipe II pudieran interesarle ideas con matices semejantes que le condujeran a entender su Imperio, y así la arquitectura de éste, como una transformación de lo romano que debía asimilar la condición europea, gótica, que España suponía, y presentándose así ante la Europa que quiere dominar, como una civilización afín, hermana, de la que cabe aceptar el yugo imperial.

Los chapiteles de El Escorial emblematizan esta condición en lo que de más anecdótico tiene. Y, en lo que de servidumbre supone, tal vez quedaba expresada ya la sensación de inferioridad que se tenía, pese a todo, frente a Europa y que, de uno u otro modo, tantas veces acompañará a la historia española.

En cualquier caso, tanto la arquitectura del humanismo como los influjos europeos y la interpretación que, de todo ello, iban a proponer los artistas, resultaba en Madrid nuevo, y hasta exótico, lo que no impidió que fuera considerado, y con bastante rapidez, como lo más propio. La obra de El Escorial tendrá tan enorme influjo que, como es bien sabido, llegará hasta nuestros días, pues su reconocimiento como arte clásico específicamente español le hizo tomar una gran fuerza. El Escorial influirá notablemente el barroco madrileño; y hasta tal punto que diríamos que las fábricas barrocas, subyugadas y atenazadas por tan potente modelo, sólo desarrollan lo específico del estilo en lo más ornamental. Los caracteres dispositivos, y la propia imagen del Monasterio, se adoptarán para los palacios y caserones del Madrid de los Austrias hasta llegar a ser con rapidez, ingrediente legítimo de lo castizo. En 1656, el famoso plano de Texeira daría ya enérgico testimonio de esta vocación escurialense o herreriana de la ciudad.

Pero El Escorial y su influjo significan la asunción, por parte de Madrid, de una primera síntesis nacional. Tal vez adoptarla suponga la creencia, por parte de la cultura madrileña, en la propia capacidad para proponer una arquitectura reconocible y útil para toda la nación.

Una pretensión tal no se institucionalizará, sin embargo, hasta el siglo XVIII cuando, propiciado esta vez por los Borbones, Madrid volverá a recibir el influjo extranjero. Se constituirá el Palacio Real sobre el desaparecido Alcázar, los más modernos Sitios Reales, y se

realizará, ya en tiempos de Carlos III, la conocida y monumental transformación de Madrid que supone el inicio de su estructura como ciudad moderna. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se encargará, llegado el despotismo ilustrado, no sólo de la enseñanza de la arquitectura, sino del control de todo aquello que se entendiera como concerniente a ésta en el territorio de la Corona. La Academia será así la institución que centralice la cultura arquitectónica y que permita, en un segundo estadio, la difusión de la «arquitectura de la razón», y la creación del arte académico que acabará con el barroco. La influencia de San Fernando se extenderá mediante sus «filiales» —en Valladolid, en Valencia, en Sevilla, más tarde, en Barcelona—, aunque hay que reconocer que tal «sucursalismo» extendió el nuevo arte racional de Europa, coincidiendo así, necesariamente, con cualquier otra influencia nueva que pudiera llegar ajena al filtro madrileño.

Y así, fuera debido a Madrid o a la influencia extranjera, cuando la Escuela de Nobles Artes de la Lonja se abre en Barcelona en 1775 lo hace al aire del empuje neoclásico. En 1817 se inaugura en ella una clase de arquitectura que dirigirá el académico Antoni Cellés en el espíritu de aquellos años postnapoleónicos. Y cuando, en 1850, se funda la Real Academia de San Jorge y, con ella, la enseñanza de los maestros de obras, ésta se desenvolverá en un academicismo práctico, derivado del neoclásico; de modo que la «arquitectura de la razón» y sus secuelas tienen vigencia en Barcelona al menos hasta la fundación de la Escuela en 1875 al amparo de las leyes federalistas.

La Academia de San Fernando, fundada en 1775<sup>1</sup>, cobijará en su seno al tardo-barroco, pero en los esfuerzos de Ventura Rodríguez por asimilar el arte nuevo hay ya una voluntad de transformación que prosigue con personalidades como Villanueva o Pérez que, a pesar de la gran distancia que, como arquitectos, pudiéramos establecer entre ellos, concidirán, sucesivamente, en intentar conducir hasta el purismo clásico y la sistemática académica la arquitectura que debía adueñarse del panorama nacional y, más concretamente, de la construcción de Madrid<sup>2</sup>. De uno u otro modo y, si se quiere, con diversos ingredientes, los esquemas neoclásicos darán origen a una tradición académica, que quedará definitivamente puesta en crisis al llegar la tercera parte del ochocientos, pero que permanecerá, en gran modo, como manera tardía de construcción de la ciudad hasta entrando el siguiente siglo. (Y que, identificada tal vez, como «esencial» al

mismo hecho de la ciudad, alcanzará un notorio, e intermitente, influjo posterior que llega, curiosamente, hasta nuestros días.)

La «arquitectura de la razón» encontrará sus cultivadores más conscientes, y «europeístas», en arquitectos que, como Pérez, fueron activos durante la dominación bonapartista; esto es, cuando ya Juan de Villanueva había dado cita con la propia tradición, haciéndose sentir el eco de Herrera, y que, menos comprometida con problemas intelectuales, se desarrollará por una vertiente profesional, en cierto modo muy propia de los arquitectos madrileños. La revolución arquitectónica de la razón revitalizará la arquitectura madrileña, pero la influencia de sus ideales será filtrada por el modo propio en entenderlos, sin que se pueda decir así que se desarrollara un sistema académico muy fundado o sistemático cuando la transmisión de una cultura y unas tradiciones profesionales en los que se vienen a superponer la nueva arquitectura y el antiguo modo de entender las cosas.

Carlos III dota a la capital de una estructura moderna basada en el empleo de los instrumentos del barroco para poner en valor el carácter paisajístico que, debido a su topografía, debe adoptar la ciudad. Cuando Juan de Villanueva construye el Museo del Prado, el Observatorio Astronómico, o reforma la Plaza Mayor, propone para la ciudad, nueva y heredada, un modo de entender la arquitectura que tendrá de común el acusado valor urbano que querrá alcanzar la pieza edificada según dos versiones distintas; aquella en la que el edificio cumple un papel de pieza en el paisaje, a la manera en que lo habría hecho antes el Palacio Real, y sirviendo ahora el plano barroco de Carlos III, y aquella otra que insiste, sobre todo, en cualificar el espacio urbano desde los objetos arquitectónicos que lo constituyen, de tal modo que la configuración de éstos quedaba puesta al servicio de aquél. Sea ejemplo de llevar adelante el paisajismo barroco, el Observatorio Astronómico, edificio que aspira, sin embargo, a un extremado purismo clásico. De la segunda intención, y en modos diferentes, son paradigmas el Museo del Prado y la reforma de la Plaza Mayor.

Desconozco en cuánto intenciones semejantes pudieran animar conscientemente a los arquitectos o artesanos anteriores a esta época, aunque la fuerza de la ciudad como principal condición de la arquitectura parezca patente en tantos planos antiguos. Pero a partir de Villanueva este impulso es consciente, llegando a tomar una gran fuerza en el interior de las tradiciones profesionales madrileñas, como veremos.

Y sería precisamente en este punto cuando la cultura de la ciudad, de suyo tan metropolitana, parecería pagar un tributo a su origen, de modo que lo que tuvo de azaroso crecimiento y lo que supone el peso de su propia naturaleza geográfica y hasta de su historia primera, originarían en el XIX un modo de entender la edificación que pudiera creerse hijo más exclusivo de una intención cultural. Pues Madrid, «castillo moro», se había fundado en la cornisa del río, extendiéndose hacia el Este el territorio que va a ocupar como quebrado paisaje de ondulaciones y colinas entre vaguadas. Caminos trazados según la topografía formarán su primera estructura que constituirá, con el tiempo, un intrincado Dédalo crecido en función de las sendas y de los loteos rurales, y al que la edificación debe acomodarse. Tal es la estructura difícil, tardo-medieval y azarosa, sobre la que se hace descansar la Corte de los Austrias, apenas mejorada con algunas aperturas de calles.

Parecería así que debía salirse al paso de un trazado tan difícil, por lo que, dado el impulso del plano de Carlos III, Villanueva define cuál es el modo en que Madrid puede crecer y renovar su edificación. La reforma de la Plaza Mayor puede crecer y renovar su edificación. La reforma de la Plaza Mayor supone la creencia de que ha de ser la arquitectura aquella que logre el orden que la complicada ciudad no puede prestar, ofreciéndole el suyo propio y así, cualificándola. El Museo del Prado da la medida de cómo un edificio exento puede servir los mismos objetivos frente al lugar y olvidar un tanto su propia coherencia. El edificio, para Villanueva, es servidor de la ciudad, pero de una forma un tanto peculiar: el primer valor es lo urbano, la bondad de su espacio, por lo que debía negarse, mediante la arquitectura, la propia naturaleza pintoresca y desordenada de la ciudad; con ayuda de la edificación ha de sacarse una virtud — la belleza, el orden— de los propios defectos de la ciudad —el desorden—; pero el precio a pagar para lograrlo afectará la concepción misma de la arquitectura.

Ya en el trabajo del propio Villanueva, en la Plaza Mayor, el servicio a la ciudad ha llegado a tal extremo que toda coherencia entre imagen y disposición está rota. Villanueva confirma la plaza tal y como nació al incrustarse en un tejido muy diverso a ella: como espacio configurado mediante una fachada que se dispone al exclusivo servicio de éste y a la que deberán acomodarse los irregulares loteos resultantes de la intervención. En el Museo del Prado, como tantas



veces se ha observado, también entre imagen y disposición se establece un divorcio, de modo que la fachada atiende al Salón, teniendo con el interior una más simple relación de compatibilidad. La arquitectura que se miraba en el espejo de Villanueva y que lleva adelante la herencia del XVIII, participará notablemente en este modo de ver las cosas, poniendo la composición exterior al servicio de lo urbano —siguiendo ordenanzas y modelos intelectuales— y decidiendo la disposición de la casa según conviniera a programa y solar, para ser construida, finalmente, mediante afinadas técnicas tradicionales por completo ajenas a la imagen a la que se aspiraba. El XIX llevará adelante en Madrid una arquitectura —ejemplificada con especial atractivo por la edilicia isabelina— que, aunque afectada por un purismo lingüístico extremado y una empeñada fidelidad a los esquemas académicos, entenderá su imagen, su lenguaje, como medio de configuración de la ciudad según la continuidad y el orden que se deseaba para ésta, concibiendo así el estilo como un instrumento escasamente comprometido con la concepción del edificio entendido en sentido total, y mucho más con tales deseos. Pero si bien el purismo tardo-académico desaparecerá con el tiempo, la idea del estilo como instrumento que permite pensar, mediante la arquitectura, la forma de la ciudad (y así el reconocimiento de ésta como principal objetivo a satisfacer por las piezas que, yuxtapuestas, la construyen), pienso que permanecerá iluminando la casi totalidad de los episodios, maneras y «culturas arquitectónicas» de la ciudad hasta nuestros días.

La ciudad burguesa del XIX asume en gran modo la visión de Villanueva, acata sumisa las ordenanzas convirtiéndolas en arquitectura y permanece fiel a la tradición académica, llegando, con todo ello, a configurar un auténtico estilo propio de la ciudad, en el que se hace sensible la preocupación de buenos constructores que invade a los profesionales madrileños, y que ha dotado a Madrid de un caserío de notable interés. El «dédalo moro» de la ciudad quedaba resañado, o escondido, por las delicadas y domésticas fachadas, y todo accidente o irregularidad convertido en lenguaje urbano e integrado al orden.

La Academia de San Fernando, primero, y la Escuela de Arquitectura, después, mantendrán la fidelidad a estos supuestos, al menos en lo que a arquitectura doméstica se refiere. Buena prueba de ello son las ciudades españolas, donde arquitectos y maestros de

obras, educados en San Fernando o en sus filiales, construyen casas tardo-académicas, poco alejadas de los modelos madrileños. Hasta el último tercio del XIX Madrid sintetiza una arquitectura unitaria y que, como propia, se entenderá también propia de muchas partes del país.

Pero, ya en este último tercio, el cierto consenso estilístico de la burguesía que une a los provincianos que constituyen Madrid con los de fuera, no alcanza, en cualquier caso, a Barcelona, que ha fundado su Escuela al margen del poder central, y que va a erigirse como nueva alternativa y capital, como nuevo foco. Y si bien Barcelona se constituirá en capital regional (o nacional, si tal se entiende como alusivo a la Nación Catalana), tendrá un influjo que traspasará los límites de Cataluña, al menos en cuanto a lo que supone establecer el diálogo con Madrid, andando el tiempo, y en algunos casos. Pues la cultura arquitectónica moderna de nuestro país será muchas veces, y entre otras cosas, la dialéctica y la influencia superpuesta de los dos focos, Madrid y Barcelona. Juego en el que Madrid seguirá representando los intereses de la diversidad española y, en consecuencia, la conciencia arquitectónica propia, y Barcelona, en su afán por desligarse del filtro de lo madrileño y constituirse como nación, oscilará entre lo que se entienda como la cultura, las tradiciones y los valores propios de la Nación Catalana, y la absorción de lo extranjero como medio que oponer, y exhibir, ante la diversidad pero centralizada conciencia «nacional».

La tradición académica inundará entonces los dos primeros tercios del XIX madrileño, pues más tarde, cuando un nuevo gusto y un afán de modernización invada a público y artistas, el academicismo tradicional, poco sistemático, será sentido como decadente o inútil, acudiendo entonces a su «hermano mayor», el academicismo francés. Con el Beaux-artianismo en general —y el «Pompier», en particular— el madrileño deberá resolver lo que la arquitectura académica resolvía en el pasado. En toda España se llegará a practicar un modo de composición «francés» que lleva al extremo la condición instrumental del lenguaje, pues sirve de soporte a cualquiera de ellos, permitiendo el tardío eclecticismo. Pero basada en la tradición propia o prestada por la escuela francesa, la arquitectura madrileña de entonces acude sin excepción a criterios académicos, capaces de hacer disminuir, en gran modo, las intenciones tecnológicas propias del siglo, y de conducir los estilos que se miran en la Edad Media por un ca-

mino de intereses parecidos. Que el neomudéjar, por ejemplo, sigue en sus disposiciones criterios academicistas queda patente en muchos de sus ejemplos; del mismo modo que, andando el tiempo, el aparente ejercicio medievalista de Aníbal Álvarez para el Colegio del Pilar (1911) revelará una planta interesada en los principios de composición elemental, y una figuración que, en clave gótica, está sostenida por criterios clasicistas<sup>3</sup>.

En todo caso, el siglo XX llega con el triunfo del estilo francés, ya consolidado en el «Pompier». Pero si la sobria tradición de San Fernando no era útil ya para construir la ciudad burguesa del XX —que quería mirarse en el espejo de París o Viena—, lo francés no tardará en ser contestado.

Los esquemas académicos beaux-artianos, desarrollo del iluminismo y del método de Durand, habían llegado a adquirir una difusión casi universal, sosteniendo el eclecticismo e inaugurando una ruptura entre las disposiciones en planta y las soluciones volumétricas y estilísticas que, como Guadet quería, quedaban sometidas a la voluntad del artista; esto es, pasando a ser soporte de cualquiera que fuese el estilo, entendiendo ahora este término en lo que de más superficial tiene. La sistemática de las disposiciones beaux-artianas sustituyen en España, con mayor o menor rigor y en favor de la solución a programas que se entendían nuevos y complejos, a los esquemas del academicismo propio, ligados aún, las más de las veces, a los tipos palaciegos y conventuales de la tradición española. El sistema de la composición elemental se fue adoptando así para los edificios institucionales y representativos que, solicitando un tratamiento arquitectónico más libre y enfático, se realizaron según modelos estilísticos próximos también a los franceses. El Banco de España, el Museo de Ciencias o el Ministerio de Fomento son algunos matizados ejemplares. Ya al friso del siglo, la construcción del Hotel Palace señalará, en cuanto a lo figurativo, el más evidente de los extremos.

Pero, años más tarde, algunos arquitectos españoles —utilizando a su favor la ruptura entre disposición y estilo que parece acompañar tan frecuentemente la fortuna del academicismo y que podría rendir explicación de tantos problemas de la arquitectura del XX— contestan el estilo francés oponiéndole una figuración alternativa y diversificada: aquélla capaz de ser presentada como «Arquitectura Nacional» en cuando se extraía de los episodios tenidos por más propios de la historia de la arquitectura española<sup>4</sup>.

Aunque el intento de establecer una «arquitectura nacional» no surge tanto del foco profesional madrileño, más apegado a la tradición propia o más fiel al beaux-artianismo, como de algunos arquitectos prestigiosos que, habiendo estudiado en Madrid, volverán a sus países de origen, proponiendo desde allí lo que ha de ser la «arquitectura nacional» desde la suma de las contribuciones propias de cada región. Leonardo Rucabado será el principal protagonista de tales intenciones, llevando adelante el «estilo Montañés», de gran influencia en el norte de España y, singularmente, en el País Vasco, y que llegará a Madrid de manos del propio Rucabado, o de arquitectos vascos como Smith. Aníbal González promoverá la brillante versión sevillana que tendrá su tardía muestra madrileña en el edificio de *ABC*. Instalado profesionalmente en el propio Madrid, el gallego Antonio Palacios dará en el edificio de Correos, y en el Hospital de Jornaleros, lo que puede ser una tal intención en un edificio entendido desde la propia capital.

Y un valenciano de antigua trayectoria modernista, Demetrio Ribes, al polemizar con Rucabado y defender, frente a la «arquitectura nacional», una posición de medida racionalidad, completará la idea de lo que, durante el siglo XX serán las coordenadas geográficas de la polémica arquitectónica. Pues Lluís Domènech i Muntaner será el inicio moderno de una escuela catalana desinteresada en contribuir a lo español y empeñada, en cambio, en una afirmación nacional, buscada siempre del lado europeísta y mediterráneo; y Demetrio Ribes, la expresión de otra región, Valencia, que oscila —y oscilará, supongo— entre ser una pieza más del mosaico ibérico que encontraría Madrid como inevitable síntesis, o ligarse a los destinos —arquitectónicos— de la Nación Catalana. El resto de España se aglutinará en torno a Madrid, pues, entre otras cosas, Madrid es cosa suya: la arquitectura del Madrid del XX ya no estará dominada por lo que Madrid tiene de Corte cuanto por lo que tiene de ciudad del capital. Así, la fuerza del capital vasco, por ejemplo, explicaría, entre otras razones, el peso que desde el pasado siglo tuvieron en Madrid los arquitectos vascos, o de origen vasco, hasta tal punto que los destinos urbanos y arquitectónicos de la ciudad estarán a menudo en manos de tales profesionales. No hace falta buscar, pues los nombres están a mano: López Salaberry, Anasagasti, Zuazo, los Otamendi, Murguruza, Bidagor, por citar sólo algunos de los más sobresalientes o poderosos. El fuerte papel en Madrid de los arquitectos vascos —a

quienes la ciudad debe, dicho sea de paso, muchas de sus mejores arquitecturas o intervenciones— significa el gran peso que las gentes de provincias tendrán sobre la ciudad en cuanto a su forma, pero como reflejo del que alcanzarán sobre su destino histórico.

En cualquier caso, interesa destacar aquí, avanzado el siglo XX, la fundamental división en dos polos arquitectónicos nacionales: el de Barcelona, acotado por su propio territorio y sus tradicionales áreas de influencia, y el de Madrid, que representa, sintetiza, se extiende y recibe, a su vez, la influencia del resto de España.

Se diría que, sin embargo, la «arquitectura nacional» de las dos primeras décadas del siglo no alcanza gran fortuna como configuradora de la capital, aun a pesar de que Antonio Palacios intentara, con Correos, la ambiciosa síntesis de un modelo español que oponer, con mucho tiempo de retraso, al «Pompier» y a la influencia vienesa; y lo hiciera de tal modo que el edificio adquiriera con rapidez su perseguido carácter castizo. La propia sensibilidad de Palacios se orientará pronto hacia el interés que volverá a tener el clasicismo para los arquitectos del siglo XX<sup>5</sup>, pero al pensar en una tal conversión debe aparecer, inevitablemente, la figura del que fue su ayudante, Secundino Zuazo.

El bilbaíno Zuazo inicia su carrera en Barcelona, finalizando en Madrid en 1913, y comenzando a trabajar como ayudante de Palacios en Correos, en el que quedará la huella más contenida de don Secundino en el patio. A partir de aquella experiencia, Zuazo ambicionará un sistema racional que enfrentar al eclecticismo de Palacios y de su generación y a sus maneras de «artistas», pero, como ellos, querrá fundar su quehacer en la propia tradición, lo que le hará volver la vista —y un yugo tal parece haber sido inevitable para tantos arquitectos activos en Madrid— hacia la arquitectura de Juan de Villanueva, primero, y a la de Juan de Herrera, después.

Fruto ya de esta ambición quiere ser el proyecto para el Círculo de Bellas Artes (1918, con Fernández Quintanilla), de un depurado academicismo «a lo Villanueva»<sup>6</sup>, con el que vencerá a su antiguo maestro, a pesar de que éste ha reconvertido ya su primitiva posición (y de que, luego, será el que lo construya). El Palacio de la Música será hijo de intenciones semejantes, bien que un Zuazo influido ahora por Sevilla las esconda un tanto.

En cualquier caso, Zuazo querrá enraizarse con Villanueva en cuanto éste representa la tradición clásica y académica propia y, así,

una fuerte garantía de racionalidad. Sus primeros ejemplos suponen una excesiva, e ingenua, fidelidad figurativa hacia sus voluntarios modelos, pero, pronto, el conocimiento de la nueva arquitectura europea se verá compatible con la herencia académica, dando paso a una influencia ya no tan personal de Villanueva, sino de la tradición neoclásica que había orientado la edificación decimonónica colmatando y renovando el Madrid entre las antiguas Rondas e iniciando el Ensanche.

Zuazo entenderá así que «racionalismo» y «Academia» no son contrarios; que de la consideración unitaria de ambos podrá salir la arquitectura que cree mejor para la España de su tiempo. De un tal pensamiento, y con la ascendencia de Zuazo mediante, participará la mayor parte de los arquitectos «empeñados» en el Madrid de los años veinte y treinta; y de tal modo que hicieron patente que, contrariamente a lo que ocurrió en Barcelona, la arquitectura racionalista ortodoxa, corbuseriana o bauhasiana, no interesó en Madrid, por lo que no fue practicada<sup>7</sup>. Fue el intento de encontrar una tradición propia en la que incorporar los modernos conocimientos disciplinares aquella idea que, por el contrario, halló en Madrid los mejores practicantes.

Modelos de disposición beaux-artianas y sus derivaciones modernas serían así adoptadas en favor de una arquitectura que tendrá como objetivo su configuración como forma urbana que entiende la ciudad como conjunto, y que lo hace en el interior de las tradiciones figurativas y formales propias. El viejo Madrid, necesitado de orden arquitectónico en cuanto carecía de él en su morfología urbana, y que había entendido las piezas edificadas al servicio de tal orden, vuelve así a interesar separando decididamente a la arquitectura madrileña de lo que se ha tenido por pensamiento moderno. Frente a éste, la arquitectura de Zuazo y de aquellos que en él se miran, o que así parece, entenderá el edificio, no en lo que tiene de objetual o abstracto, sino en lo que tiene de continuidad con lo urbano entendido como arquitectura, siendo el lenguaje no tanto, o sólo, un medio coherente con la totalidad de la obra cuanto un instrumento al servicio de aquella intención. Y si en la Casa de las Flores, por ejemplo, la disposición —en deuda con las características de la modernidad que la asimilarán a la composición elemental— tiene al lenguaje como expresión coherente al tiempo que una tal expresión se mantiene al servicio de la figuración urbana, en los Nuevos Ministerios el lenguaje —ahora clasicista por creerlo más propio para un edificio oficial—

se convierte en un instrumento en cierto modo independiente, pero no incoherente, con el modo de concebir el edificio que, basado en una planimetría corbuseriana, saldrá al paso primordialmente de configurar el inicio de la proyectada avenida de la Libertad.

Pues, desde Villanueva, al menos, tomar el lenguaje como instrumento al servicio de la forma y de la imagen de la ciudad, será propio, aunque no exclusivo, de Madrid. Y hasta tal punto que cualquier edificio, por ejemplo, de los años veinte o treinta que nos ofrezca interés —y piénsese también en el Capitol, en el Cine Barceló, o en las esquinas y casas entre medianeras que adoptaron los estilos modernos— utilizará el lenguaje, tomará éste en origen la intención que fuere, como medio de configurar el edificio en cuanto pieza de la ciudad, en cuanto esquina, en cuanto trozo de calle. Y nunca, por el contrario, como fue propio de lo moderno «ortodoxo»: como lenguaje que quedara explicado desde la propia coherencia interna del objeto que se edifica.

En torno a las ideas descritas no está, pues, Zuazo solo: el equipo de la Ciudad Universitaria —de los Santos, Aguirre, Sánchez Arcas, Lacasa, Bravo—, Arniches y Domínguez, Flórez, Fernández Balbuena, Anasagasti, Ferrero, el Gutiérrez Soto de los años de antes de la guerra..., Martínez Feduchi, Moya..., constituyen parte del conjunto de arquitectos sensibilizado por preocupaciones semejantes. La arquitectura moderna madrileña del final de los veinte y de los treinta se fundaba en la continuidad y compatibilización entre Academia y racionalismo, aceptando —vía Zuazo— el ejemplo de Villanueva y de Herrera y haciéndose eco de la lección de racionalidad de la arquitectura madrileña neoclásica y de la edilicia decimonónica y, especialmente, isabelina. Sin atarse a obligaciones figurativas y enfrentando a lo moderno la condición urbana de la arquitectura, avanzaba, con la práctica, un cierto sistema propio y coherente, aunque ecléctico y pragmático. La Casa de las Flores de Zuazo, la Facultad de Letras de Aguirre, la Residencia de Estudiantes de Lacasa, la casa de la calle Miguel Ángel de Gutiérrez Soto, parecen probar ya la madurez, y diversidad, de una manera «moderna» madrileña. (De este antecedente nacerá, después, el historicismo de posguerra, que recogerá la admiración hacia Herrera y Villanueva del Zuazo republicano, y que no se explica sin este origen. Bien que el sistema arquitectónico que a la guerra seguirá, realizará sobre el anterior radicales transformaciones.)

Pero mientras en Madrid se desarrollan estas cosas, en Barcelona —donde también, por cierto, ocurren cosas semejantes— la arquitectura moderna «ortodoxa» importada de Europa prende con fuerza, como es bien sabido, hasta el punto de generar el GATEPAC, preparado y agresivo grupo artístico con el que un sector de la vanguardia de la cultura catalana intenta, por vez primera, imponer su hegemonía en el país. Pero la versión nacional —el GATEPAC— tendrá, para bien o para mal, y como no podía ser menos, escasa fortuna, a pesar de la difusión de su revista entre los arquitectos empeñados. Madrid se resistía a ser colonizada culturalmente por Europa, Cataluña mediante, y tal negativa a la colonización cultural, equivocada o no, parecía ser rasgo común de una cultura arquitectónica sostenida por el más diverso soporte ideológico.

Ganada la guerra civil por los que se llamaron a sí mismos «nacionales», Pedro Muguruza, arquitecto de Fuenterrabía y catedrático de la Escuela de Madrid, que había participado a su modo del compromiso entre Academia y modernidad, promocionará una idea ya vieja: la búsqueda de un estilo español capaz de ser entendido como una «arquitectura nacional» que, situándose como servidora imprescindible del nuevo estado, pueda inundar hegemónicamente a toda la nación. Y esta vez, naturalmente, con el apoyo de la dictadura.

Tal «arquitectura nacional» no podía así ser ajena a la arquitectura madrileña de anteguerra. El interés en Herrera y Villanueva, considerado tan representativo del franquismo, fue pedido prestado, sin embargo, a las ideas de Secundino Zuazo, de igual modo que los Nuevos Ministerios, parcialmente contruidos antes de la guerra, serán uno de los ejemplos en que los arquitectos activos después de acabada ésta se miraron. Racionalismo y Academia continuarán, pues, entendidos como compatibles, si bien la «academia» parecía retroceder a las ideas de Rucabado y del primer Palacios, eliminando, aparentemente, el eclecticismo y eligiendo la figuratividad neoherreiriana y el clasicismo español, en general, como material a utilizar. Implicando ahora —casi diríamos que por decreto— a todos los arquitectos, querrá llevarse adelante, de nuevo, una arquitectura propia. Unos pensaron, tal vez, que hacían una arquitectura auténticamente española; otros, acaso, que trabajaban en aquella que representaba la «Nueva España» (ya que esta contradicción, entre la tradición y lo nuevo, subsistió cómodamente en los primeros años del franquismo); los más, ejercieron su profesión sin cuestionarse grandes cosas.



Pero, inevitablemente, lo único que todos ellos hicieron fue limitarse a transformar, con ingredientes diversos, vestiduras distintas e interpretaciones nuevas, aquello que constituía su herencia: la superposición del eclecticismo tardío y conservador, y del «academicismo moderno» en que habían trabajado los arquitectos afines a las ideas de Zuazo. Por ello el «instrumentalismo» lingüístico y la cierta obsesión por la vocación urbana y escenográfica de la arquitectura fueron propios de los años cuarenta. Por ello Gutiérrez Soto, figura representativa por excelencia, después de haber tanteado para el Ministerio del Aire una versión según el modelo de los Nuevos Ministerios —y no tanto según las arquitecturas oficiales nazis o italianas— decide, finalmente, una versión conservadora, afín a lo mayoritario y a las ideas de Muguruza, y pareciendo volver atrás para alinearse con lo que, treinta años antes, proclamara Rucabado. Bien que tales años no habían pasado en balde, y así tras el «españolismo» de las obras de Gutiérrez Soto —como tras las de tantos— se nos aparece, nítido, su frío y lúcido cinismo escenográfico.

Si la arquitectura de los cuarenta se explica también, pues, con referencia a la tradición cultural y profesional madrileña, no debe extrañarnos que la arquitectura de Barcelona —foco arquitectónico propio, independiente— se limitara a responder con historicismos al eco conservador, permaneciendo ajena a lo madrileño —a lo «español»— en cualquier otro aspecto, y así fiel a sus propias tradiciones y herencias arquitectónicas.

Las tradiciones arquitectónicas madrileñas, al ser, en los años cuarenta, el inevitable soporte de la arquitectura del primer franquismo, fueron asimiladas, y así despreciadas, con el propio contenido del régimen. Cuando se produce un cambio en éste y la arquitectura internacional penetra, de nuevo, en España, lo moderno —lo internacional— se entenderá como arquitectura —y arte— de oposición, y lo madrileño —lo español— identificado con lo franquista. Esgrimir la bandera de lo moderno será, para unos, poco menos que una lucha frontal contra la dictadura; para la mala conciencia de otros, una necesaria reforma del régimen.

Así, con el historicismo franquista y conservador, se olvidaron las tradiciones de la ciudad que, convertidas en indeseables, fueron precavidamente evitadas. Los arquitectos protagonistas del segundo despertar moderno de la capital eran internacionalistas y persiguieron, cual si se tratara de una auténtica fe, lo que entendieron como ideal

de modernidad. La vanguardia madrileña se alejará de toda obsesión propia de la ciudad, y así, frente al papel urbano de la arquitectura, se entendió el edificio nacido desde sí mismo; esto es, desde unos criterios de estilo que buscaban la coherencia interna y la garantía de una bondad objetualista y abstracta, y que la ciudad, azarosamente, recibirá luego. Un tal pensamiento no se limitará a los años cincuenta, sino que continuará en los sesenta con la revisión orgánica —con su cumbre en Torres Blancas—, y que pasa por la posición tardovanguardista del edificio Bankuni6n, culminando hoy en la torre del Banco de Bilbao.

En cuanto a la arquitectura de los profesionalistas, se alinear4, en un principio, junto a la obra de Guti6rrez Soto, que volvía a tomar, en lo figurativo, la línea de anteguerra. En su inevitable transformación, el «españolismo» de posguerra dará lugar ahora a un «madrileñismo» que, atento a la interpretación del ensanche en el que normalmente trabajará, utiliza el código moderno como medio de convertir un conjunto de elementos domésticos y de pequeños gestos arquitectónicos en lenguaje de la forma urbana. Pero, a pesar de su nutrido seguimiento, tal «madrileñismo» no encontrará otros cultivadores interesantes que al propio «maestro», el cual, en su burguesa contención, denunciaba ya su carácter de superviviente y discípulo de una tradición convertida en «manera».

En cualquier caso, tanto el mismo Guti6rrez Soto como los arquitectos que se reconocían en su papel profesional, acabarán, con el tiempo y a su modo, siguiendo a la «vanguardia» madrileña y poniéndose a tono con la internacional. Y así, desde la idea moderna de la arquitectura sostenida y transformada por la vanguardia a partir de los años cincuenta, se explican también, y en gran modo —y no sólo desde la especulación o la corrupción administrativa, pues el cinismo y la incultura de éstas tuvieron instrumentos idóneos para concretarse en una acción que los expresara— la avenida del Generalísimo, el Centro Azca, la constructiva destrucción de Recoletos, la Castellana y el Ensanche, la plaza de Colón. En tales lugares exhiben su protagonismo los principios modernos —urbanísticos, arquitectónicos y artísticos— en que tan encendida, e ingenua o cínicamente, se confiaba.

Cuando, al final de los años cuarenta, algunos arquitectos —como Cabrero en el espléndido edificio de Sindicatos— insinuaron caminos más propios y menos dilapidadores, debieron abandonarlos

por presiones críticas y obligarse con el internacionalismo. Pues, por ejemplo, el foco cultural de Barcelona —que se empeñará en ver Sindicatos como arquitectura fascista (?) y, así, inevitablemente mala— adquirirá para Madrid una gran importancia. Barcelona será, para la mala conciencia de los vanguardistas madrileños a quienes se ha ayudado a no entender, y así despreciar, a su propia cultura, sinónimo de antifranquismo; esto es, de modernidad, de europeización y de progreso. Los puntos de vista catalanes, surgidos de sus propios problemas y tradiciones, pesarán así sobre Madrid, legitimados por su condición «progresista». Y no sólo los puntos de vista críticos; pues Coderch, por ejemplo —que no había mostrado gran fortuna en Madrid con su convencional ejercicio academicista para el Concurso de Sindicatos—, confirmará, como sus compañeros madrileños, y avanzados los años sesenta, el más alucinante testimonio de lo que, para los modernos, era la ciudad —esto es, su ignorancia de ella— en la *impertinencia* del edificio Girasol. Prueba de la fuerza traumática que tuvo para Madrid la crítica y el ejemplo foráneo es que aún se defiende, hoy en la ciudad, un edificio tal, capaz de violentar e invitar a traicionar el ensanche. Madrid, depósito de la diversidad, debía de recibir también, inevitablemente, los errores de lo moderno, más graves cuanto que, al venir de la mano de indudables talentos, quedaron revestidos de carácter modélico.

La «Escuela» moderna de Madrid (de la que no es posible intentar ahora una lectura)<sup>8</sup> perseguirá obsesivamente alcanzar el paralelo con la cultura internacional para sucumbir, finalmente, en la crisis de las vanguardias y de lo moderno del final de los sesenta. (Pero en el camino que encontrará este desenlace habrá, al menos, una trayectoria —aquella que dentro del organicismo llevará a Sáenz de Oíza a construir Torres Blancas— que, aun señalando una de las vías muertas por las que la situación se hará extremadamente crítica, colocará a la arquitectura madrileña en un plano de competencia y de polémica internacional.)

Iniciados los setenta, la arquitectura madrileña presenta síntomas de sensibilidad hacia sus tradiciones, volviendo de nuevo a asimilar lo ajeno en el interior de lo propio, y manifestando interés por observar, tal vez antes que nada, aquel ejemplo cuajado de arquitecturas que se tiene delante: Madrid. Como si salieran al paso de una nueva sensibilidad que parecía, para consolidarse, estar esperándolos, se construyen el edificio de viviendas de la calle Basílica, de Cano

Lasso, y después, y en un lugar más público, el edificio Bankinter, de Moneo y Bescós. Pues, al tiempo, la actitud de las generaciones de profesionales más jóvenes no participa del internacionalismo ni de la actitud ante la historia, y ante la ciudad, de sus mayores; la Escuela de Arquitectura, aún en su trágico abandono docente y administrativo, inicia algunos sectores de dilatada y profunda transformación; los historiadores y críticos, por su lado, ya no dicen lo mismo. Y tal vez sea inevitable que, cuando la cultura internacional no representa, en su familiaridad, algo a lo que rendir culto, la ciudad vuelva de nuevo a mirarse en un espejo. Si es fiel a su historia, acaso pueda repetir lo que fue característico de sus mejores momentos: alimentarse de las fuentes ajenas interpretándolas en el interior de su propia cultura y de sus problemas peculiares y concretos.

Y ahora que otros focos de cultura arquitectónica no se entienden ya sólo en su relación con Madrid o con Barcelona —y así surgen, o se consolidan como propios, los centros del País Vasco, Sevilla, Galicia...—, Madrid, liberada de su identificación con el franquismo, será una gran ciudad capaz de interesarnos sólo si ejerce aquello para lo que vale y fue siempre su papel: cumplir la cualidad de metrópoli de encuentro de la diversidad del país. Para los arquitectos, la metrópoli será, sin duda, allí donde puedan encontrarse enorme diversidad y cantidad de arquitecturas, donde se depositen tradiciones, instrumentos, costumbres, sumas de esfuerzos en el pensar y construir la ciudad, intervenciones sobre ella. Pues la historia, al hacerla Corte del absolutismo y del despotismo ilustrado, capital de la burguesía, capital del capital, centro de poder de la dictadura..., hizo que el resultado no pudiera ser de otra forma.

Madrid será, pues, útil —y, por tal utilidad, nos atreveríamos a decir que imprescindible— si se sigue entendiendo y usando como aquella ciudad que, decidida un día como capital por un déspota, las gentes de los pueblos de la Península hubieron, de grado o por fuerza, construir y sostener en la historia hasta convertirla en metrópoli. Esto es, en ciudad de colonización mutua, de encuentro y aportación común, de influencia y enriquecimiento en la diversidad. Al menos, eso piensa ahora un provinciano, a quien trajeron a Madrid de niño; tal vez a hacer fortuna.

## NOTAS

<sup>1</sup> La Academia de Bellas Artes se funda en 1744, pero no se pone en marcha hasta 1755.

<sup>2</sup> Aunque Juan de Villanueva no fuera un buen ejemplo de la «arquitectura de la razón» en cuanto a su cercanía con los supuestos y significados europeos, y Silvestre Pérez representara, por el contrario, tal cercanía, podemos mantenerlos en una consideración común en cuanto responsables de la transformación académica madrileña.

<sup>3</sup> Aun sin una sistemática en que apoyarse, el academicismo madrileño mantuvo la suficiente vitalidad para seguir orientando la construcción residencial hasta principios del siglo XX, bien que una continuidad tal pueda ser también debida a los maestros de obras, menos preocupados por los cambios de gusto y de actitud intelectual de los arquitectos.

En cualquier caso, los historicismos y medievalismos quedaron prácticamente especializados para los temas singulares, y hasta en muchos de ellos, y como no podía ser menos, hay fuertes deudas con la arquitectura académica, beaux-artiana o propia. Incluso los arquitectos medievalistas que, como el Marqués de Cubas, fueron más tardía y rigurosamente empeñados, practicaron también la arquitectura académica, a veces escondida por figuraciones neomodéjares.

<sup>4</sup> El estilo o arquitectura «nacional» proponía solamente convertir en castizo el beaux-artianismo, basándose en las ideas y esquemas de éste y adoptando la composición elemental al servicio de la recepción de las figuraciones «españolistas». El estilo, en sus distintas variantes, alcanzó mejor fortuna fuera de Madrid, siendo sus líderes y participantes principales más tardíos, Leonardo Rucabado, que lo propondrá e intentará promocionar en el Congreso de Arquitectos de 1915, y el sevillano Aníbal González.

<sup>5</sup> De hecho, Palacios presenta ya un edificio según los nuevos intereses para el Círculo de Bellas Artes. Su conversión clasicista le hará llevar adelante una singular versión de beaux-artianismo que recogerá temas figurativos vilanovianos, y que tiene su más tardía expresión en el Banco Mercantil e Industrial, finalizado posteriormente a la guerra civil.

<sup>6</sup> Pretendiendo inspirarse en Villanueva, Zuazo y Quintanilla proponen un compacto organismo beaux-artiano para el Círculo de Bellas Artes, saliendo al paso de la «arquitectura nacional» que, en el mismo concurso, parece inspirar aún a jóvenes como Fernández Balbuena. La interpretación dada a Villanueva será así sólo puro-figurativa. Será más tarde cuando el trabajo de Zuazo se deslice por la vertiente de la composición elemental según la versión moderna y es al llegar a los Nuevos Ministerios cuando, sin abandonar una tal vertiente, emprenda una interpretación herreriana.

<sup>7</sup> La arquitectura moderna madrileña de anteguerra se basará, de hecho, en la identificación de la composición elemental como soporte común del beaux-artianismo y de lo moderno. Del beaux-artianismo recogerá también el eclecticismo lingüístico, entendido en cuanto al valor instrumental dado al lenguaje por la tradición propia que le permitía atender los valores de la forma urbana. El lenguaje vendrá renovado con el auxilio de las figuraciones y los principios estéticos modernos, aunque el purismo lingüístico y el profesionalismo técnico se apoyaría, más que en lo moderno, en la tradición de la ciudad.

<sup>8</sup> El triunfo del «estilo internacional» coincidió prácticamente en Madrid con el eco de sus revisiones en Europa. La arquitectura madrileña, sensible a la revisión orgánica que será entendida, paradójicamente, como ideal de modernidad, desarrollará una versión de la arquitectura —que puede acotarse del final de los cincuenta al final de los sesenta— que representó, de nuevo, un modo propio —español— de entender las cosas en cuanto, dando cabida a principios opuestos a los modernos, valoraba la propia historia y la propia tradición como plataforma intelectual de trabajo. Oiza o Molezún desarrollan alguna vez este modo de entender las cosas, aunque su más atractiva expresión sería la obra de Fernández Alba de la década 57-67, completada con algunos trabajos de Fernando Higuera y de Rafael Monco.